COORDONATE ARHITECTURALE ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A COMPOZITORULUI VASILE HERMAN (II)[1]

Conf. univ. dr. habil. MIRELA MERCEAN-ȚARC
Universitatea din Oradea

Mirela MERCEAN-ȚÂRC (n. București) este muzicolog și conf. univ. dr. habil. la Departamentul de Muzică al Universității din Oradea, unde predă *Forme și analize muzicale*, *Estetica repertoriului muzicii camerale* și *Analiza interpretativă comparată*. A publicat studii științifice în diferite volume de muzicologie (*Muzica*, *Studia Musica UBB*, *Lucrări de Muzicologie*, *Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Musical* ș. a. m. d.), precum și cronici, interviuri, recenzii în diverse reviste și cotidiene (*Intermezzo*, *Orașul*, *Filarmonia*, *Tribuna*, *Adevărul de Cluj*, *Cuvântul liber*, *Actualitatea Muzicală*, *Opera Story Magazine* și *on line* în *No. 14 Plus Minus Contemporary Music Journal*, *Lirika*, *Euterpe Magazin*). Cărți publicate: *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni* (2007); *Cristalizarea formei de sonată în secolul al XVIII-lea* (2007); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, vol. I (2008); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, vol. II (2014); *Piramida cunoașterii*, capitol în *Educația Muzicală* pentru preșcolari (2014); *Fotograme MuzicoLogice – itinerarii subiective în Clujul muzical* (2018); *Muzicoanalitice – studii și crochiuri muzicologice* (2019). Volume editate: *Analele Universităţii din Oradea – Fascicula Muzică*; *Francisc Hubic – Slujba Sfintelor și Mântuitoarele Patimi din Joia Mare pentru cor de bărbați* (2014); *Simpozion Francisc Hubic* (2015). În 2020, a susținut teza de abilitare cu titlul *Cercetarea muzicologică între analiza structurală, practica educațională și opinia jurnalistică.* Este membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a Fundației „Sigismund Toduță", precum și a Societății Mozart România.

REZUMAT

Partea a doua a prezentului studiu realizat asupra celor cinci simfonii ale compozitorului Vasile Herman cuprinde analiza ultimelor trei simfonii compuse de acesta în deceniul al optulea al secolului XX: *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine"* (1982), *Simfonia a IV-a* (1984), *Simfonia a V-a, „Omagiu cântecului"* (1988), o simfonie cu cor şi solist-bariton. Demersul nostru

[1] Acest studiu este o variantă revizuită a unei cercetări în limba română, publicată în cartea *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni,* Editura Universității din Oradea în anul 2007. Atât structurarea informațiilor, cât și a analizelor muzicale efectuate asupra simfoniilor compozitorului Vasile Herman este readaptată tematic. Scopul republicării acestor analize este acela de a oferi creației simfonice a compozitorului Vasile Herman o vizibilitate mai mare prin traducerea în limba engleză.

analitic încearcă să evidenţieze rolul arhitecturilor sonore în configurarea unui limbaj propriu, în care concepţia asupra construcţiei formei se constituie ca parte integratoare a stilului compozitorului. Opțiunea estetică asumată în creația sa simfonică este aceea de a da expresie celor mai universale esențe ale cântului popular românesc într-un limbaj contemporan. Analizele vor reliefa, de asemenea, implicațiile și mutațiile pe care elementele de limbaj muzical – sistemele tonale: modale, serial-dodecafonice, serial-modale; armonia modală, geometrică; sintaxa complexă polimorfică, heterofonică; ritmica constructiv-tematică, le vor impune dialecticii structurale a simfoniilor.
Cuvinte cheie: ***Vasile Herman, simfonia contemporană, muzica românească în secolul XX, școala de compoziție din Transilvania.***

1. *Simfonia a III-a*, *„Metamorfoze-Doine”*, 1982

Simfonia a III-a este prezentă în creația compozitorului pentru a împlini un ideal componistic rezultat din explorarea esențelor expresivității cântecului popular în contextul unui limbaj serial-modal trecut prin filtrul unei gândiri de esență structuralistă.

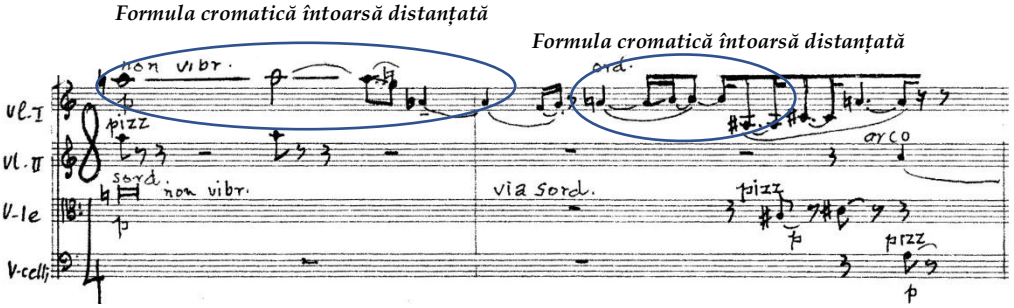
Cele patru părți ale simfoniei reclamă o situare într-o zonă genuistică de filiație tradițională simfonică. Astfel, logica construcției ansamblului urmărește înlănțuirea următoarelor arhitecturi: Partea I, *Adagio*-introductiv, o formă liberă, polimorfă; partea a II-a, *Allegro moderato*, cu aluzii de sonată-scherzo, partea a III-a, o formă liberă, ternară, în mișcare lentă, și partea a IV-a, *Presto capriccioso*, un rondo monotematic.

Partea întâia, *Adagio* (măs. 1-57) este construită pe prelucrări variaționale ale unor entități melodice derivate dintr-un mod de alcătuire a melosului specific cântului popular, dând astfel sens valențelor expresivității doinite și celui de-al doilea subtitlu al simfoniei, *Doine*. *Metamorfozele* materialului tematic ales sunt reprezentate, de asemenea, de procedeul variației continue, procedeu ce semantizează, totodată, forma liberă a doinei, rezultată din multiplele „frământări”, transformări ce au dat naștere variantelor și tipurilor genului în procesul interpretării folclorice.

Astfel, în desenele melodice întâlnim: profiluri melodice „mărunțite”, cromatizate, cu contururi ritmice ce amintesc de parlando-rubato, formula cromatică întoarsă, cadențări la subton sau cadența frigică, recognoscibile în pofida dispersiei intervalice în salturi mari, de septimă, nonă, salturi care conferă melodiei un aspect disonant.

Cele patru secțiuni ale acestei părți conțin diferite moduri de prelucrare a materiei sonore în continuă metamorfozare:

Secțiunea întâia (măs. 1-12) se bazează pe un dialog solistic între coarde, care preiau pe rând melopeea continuu variată și tratată eterofonic.

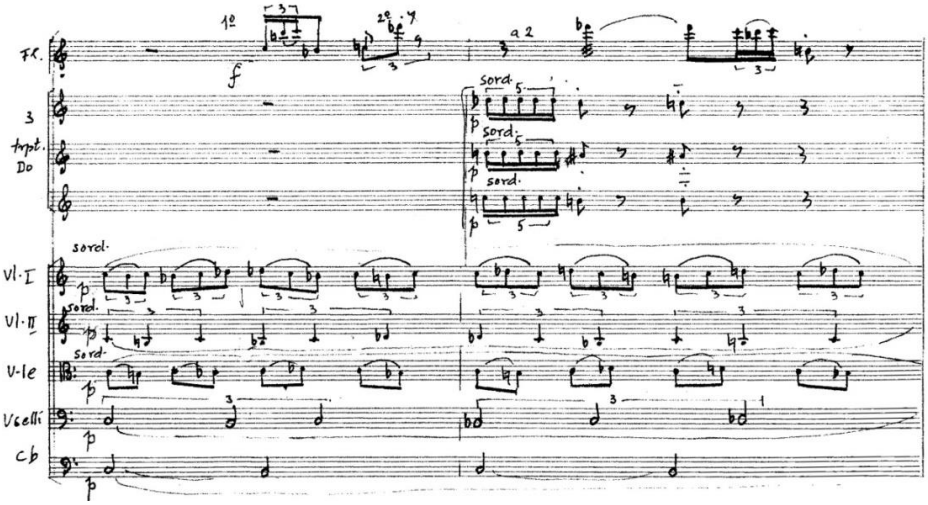


Exemplul 1. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze- Doine"*, măs. 1-2, coardele.

Toate noile ipostazieri ale melopeei creează articulații transpuse pe treapta imediat superioară față de antecedenta expunere. În secțiunea întâia, de la nota *la* și apoi *si*, iar în secțiunea a doua, de la *do*.

Din măsura 13 începe **Secțiunea a doua** (măs. 13-23), în care coardele prelucrează, într-o eterofonie controlată, prin formule izoritmice ostinate, diferite la fiecare partidă, o formulare melodică de trepte alăturate ce prezintă simetrii interioare. În contrapunctarea eterofonică a suflătorilor, salturile intervalice mari schimbă „profilul unduit" prezent la coarde, precum și cel „verticalizat" al trompetelor.

Există, astfel, șapte niveluri de coerență discursivă, având la bază același material sonor, și structuri ritmice diferite: eterofonie izomorfică la coarde, polimorfică la suflători.



Exemplul 2. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine"*, m. 13-14, coardele, flautul și trompetele.

Cea de-**a treia secțiune** aduce ca tehnică de scriitură eterofonia, care debutează cu polifonie de atacuri pe sunetele melodiei (motivului) în dezbatere, pornite în evantai de la nota *fa#*. Întregul segment se adresează cu precădere partidelor suflătorilor ale căror momente eterofonice alternează cu cele ale cordarilor, astfel:

Eterofonie (suflători)	Eterofonie (coarde)	Eterof. (suflători+coarde)	Eterofonie (suflători)
măs. 24-26	27-29	31; 32-34	35-38

Tabel 1. Secțiunea a III-a

Secțiunea a patra (măs. 40-57) pornește de la un material melodic elaborat în aceeași manieră a parlando-ului rubato doinit, prelucrat la coarde fie eterofonic, fie în unison, care se opresc pe pedale în măsura 48, lăsând discursul suflătorilor să preia dinamica dramaturgiei sonore.

Partea a II-a, *Allegro moderato*, este, după cum declară compozitorul, dominată expresiv de ideea de scherzo, însă forma este circumscrisă tiparului sonatei. Tempoul alert, precum și mișcarea ostinată a grundului sonor, importanța dată factorului ritmic, a percuției, dialogurile scurte, sclipitoare, dintre compartimentele orchestrei, desele momente de climax și rezolvare, configurează o imagine artistică, în care paradigma dansantă este prezentă pentru a completa ideea inspirației folclorice.

Forma părții a II-a poate fi constituită din 4 secțiuni corespunzătoare expoziției, dezvoltării, reprizei, în care primele două sunt sectoare destinate temei întâia, respectiv, a doua. Fără a se configura un desen figurativ predilect, sectoarele temei întâia și a doua cuprind evenimente sonore, în care principiul variației, dialogul între partide, ostinato-ul ritmico-melodic, prelucrările eterofonice sunt prezente.

Se pierde, astfel, caracterul expozitiv, fiecare sector având propriul travaliu transformațional, în condițiile devenirii continue și al metamorfozării motivelor muzicale.

Pseudoexpoziţia ne apare ca o suită de evenimente sonore în următoarea articulare:

Sectorul temei I		**Sectorul temei II**		**Sector dezvoltător al temei II**
Coarde ostinato +	dialoguri eterofonice	Eterofonie masivă +	desen ascendent cromatic	Eterofonie; imitații în stretto, texturi
Sufl.-eterof.	coarde+sufl.	Coarde punct culminant	Coarde+suflători	Coarde + suflători
58-------67	68-----79	80----------83	84-----92	93----------104

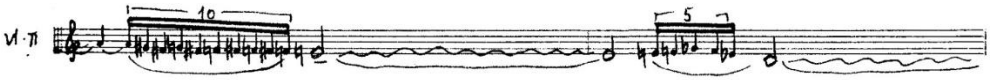
Tabel 2. Expoziție

Dezvoltarea (măs. 56-126), folosind aceleași procedee transformaționale și exploatând motive din cele două sectoare tematice, atinge punctul culminant al gradației mijloacelor de expresie înainte de repriză, cumulând calitățile ostinato-ului ritmico-melodic al coardelor cu o evoluție spectaculoasă a timpanului solo, gong și tam-tam (măs. 118-122).

Repriza (măs. 127-164) este o sinteză, adunând elemente din toate sectoarele părții, dezvoltă același tip de ostinato și dialoguri între partidele orchestrei într-o sumă a procedeelor de expresie folosite anterior.

Partea a III-a, *Lento cantabile*, este o formă tristrofică A-B-A_v, cu articulații mai puțin evidențiate ca delimitare.

Secțiunea A (măs. 165-199) este constituită din ideea de cantilenă doinită prelucrată în polifonie eterofonică. Traseele melodice, continuu metamorfozate, înnoite, sunt aduse în maniera încatenării şi tratării eterofonice, fie la o partidă anume, fie în diverse combinații timbrale. Stilul melismatic-ornamental, bazat pe exploatarea cromatică a formulărilor melodice continuu variate, este una dintre caracteristicile părții, folosirea vibrato-ului lent al glissando-urilor conferă expresiei o stare de tânguire, asemănătoare bocetului.



Exemplul 3. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine”*, măs. 185-186, vioara a II-a

Secțiunea B este un tutti eterofonic de tip dezvoltător (măs. 200-204), urmat de o cantilenă a violoncelelor (măs. 205-210) și scurte momente de dialog între flaut și clarinet pe pedalele discrete ale coardelor (măs. 211-217). Aceste evenimente sonore sunt foarte condensate în comparație cu proporțiile primei secțiuni, de altfel asimetria formei este, de asemenea, o stilemă a compozitorului.

Secțiunea A_v (măs. 218-232) este o repriză prescurtată. Reluarea cantilenei eterofonice se disipează, se rarefiază, se stinge treptat, într-o pedală în tutti.

Partea IV-a, *Presto capriccioso,* este un Rondo monotematic, A B A_{v1} C $A_{v2,}$ în care compozitorul, cu umor și vervă, încredințează coardelor o scriitură de Toccata, cu repetițiile motorice specifice genului.

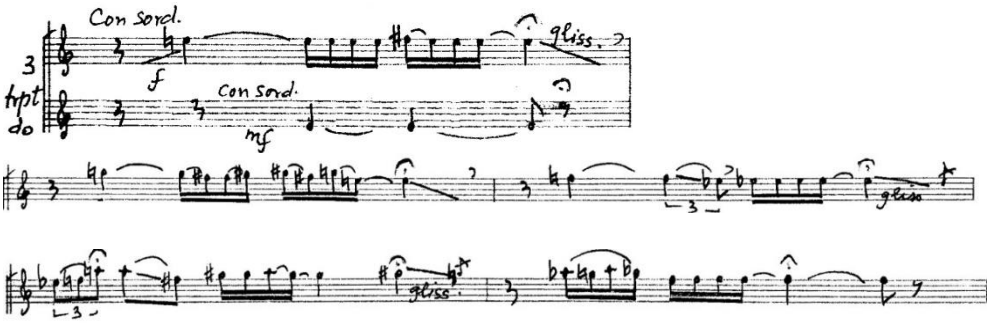
Strofa A (măs. 233-268) este o amplă construcție ritmică motorică, în care planurile sonore conțin formule izoritmice complementare, ostinate, creând un flux pulsatoriu continuu, având la bază șirul de patru șaisprezecimi.

Exemplul 4. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine"*, m. 238-239, coardele și percuția.

Strofa B (măs. 269-289) este un prim episod, dominat de aceeași mișcare motorică, de data aceasta prelucrată eterofonic la suflători și în pulsație ternară de triolete. Începând cu măsura 179, textura ritmică se mai simplifică și, pe un grund sonor ostinato, compozitorul construiește un cvasi coral cu caracter dansant-parodic la compartimentul de trompete.

Exemplul 5. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine"*, m. 281-284, trompetele

Repriza întâia A_{vl} (măs. 290-295) este foarte scurtă, ea doar rememorează caracterul tematic și pregătește episodul al doilea, C. Acesta este contrastant față de refren, prin caracterul de bocet al primei secțiuni (măs. 296-299), dedicată trompetei soliste, care intonează o cantilenă foarte simplă, presărată cu glissando-uri, formule cromatice întoarse, profiluri melodice de recitativ acompaniat de pedale-ison la coarde în vibrato-lent. Efectul expresiv este foarte puternic, copleșitor, compozitorul creând aici o imagine artistică de mare plasticitate.



Exemplul 6. Vasile Herman, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze-Doine"*, m. 296-300, trompeta solo (bocet)

Un tutti în *Andante* (m. 301-307) constituie culminația părții în ceea ce privește dinamica, densitatea texturii eterofonice, complexitatea scriiturii în detaliu. Cel de-al treilea eveniment sonor al episodului C (m. 308-316) are caracterul unei retranziții, atribuite exclusiv percuției, care pregătește în *Presto* intrarea reprizei finale.

Repriza finală (m. 317-351) are amploarea secțiunii expozitive a materialului tematic, readuce caracterul și scriitura de Toccata ale acestuia, închizându-se cu o Coda furtunoasă (m. 338-351). În Coda se confruntă partidele coardelor cu cele ale suflătorilor, totul culminând cu „încleștarea finală" în tutti. Compozitorul creează, astfel, o imagine artistică impresionantă, monumentală.

Simfonia a III-a este un exemplu de virtuozitate a scriiturii simfonice, reprezentând în același timp, și o viziune de sinteză, o cristalizare a mijloacelor de expresie valorificate într-o „frescă monumentală" contemporană, ce reprezintă un omagiu adus creatorului popular anonim.

2. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, 1984

Este o lucrare în care compozitorul se reîntoarce la tendințe anterioare de organizare a dramaturgiei simfonice globale. Simfonia este pentapartită, succedând forme diverse, ce construiesc o macroformă disociată liberă, bazată pe principiul ciclicității.

Limbajul utilizat de compozitor este de proveniență modal-cromatică și îmbracă un melodism de esență arhaică, alcătuit din mișcări intervalice mici, „mărunțite" (formula cromatică întoarsă este preponderentă), desene melismatice împletite cu momente de recitativ recto-tono. Ritmica complexă sugerează parlando-rubato-ul de tip folcloric, alături de ostinato-uri izoritmice în combinații și stratificări diverse sau pedale de tip ison. Planul armonic este realizat prin verticalizări de tip cluster sau/și structuri armonice realizate din sunetele melodiei, sintaxa eterofonă

fiind alcătuită din fragmentarea melosului și plasarea sa pe „etaje" sau straturi de combinații ritmice complexe, sau, dimpotrivă, foarte simple, repetate ostinat.

Polifonia de atacuri în dispersie concavă sau convexă, polifonia de eterofonii (trasee melodico-ritmice diferite suprapuse), solistica de tip improvizatoric sau unisonul, ca efect al vocalității solistice, sunt alte mijloace de exprimare din arsenalul simfonic, consacrate de stilul personal al compozitorului și extrase din esențe ale folclorului românesc.

Partea întâia este un *Quasi lamento* în *Adagio,* cu funcție introductivă a simfoniei. Forma sa este tetrastrofică (tetrapartită), având în componență 5 segmente: A A_{v1} B A_{v2} Coda.

Materialul melodic de bază al strofei A (măs. 1-62) este alcătuit din celule-suspin, cu o funcție expresivă asociată *lamento*-ului, legate prin glissando-uri, care le sporesc expresivitatea. Sunetul do# este pedala ce acompaniază profilul melodic, alcătuit din celule cromatice întoarse, născute din jocul pendulatoriu major-minor existent în melodica folclorică și care se extinde treptat pe cele 7 sunete ale unei scări cromatice.

Exemplul 7. Vasile Herman, *Simfonia a IV- a*, partea I, vioara 1 + coardele, m. 4-7.

În **strofa a doua**, A_{v1}, măsurile 9-23 sunt o „perorație" variațională asupra materialului muzical din A, destinată suflătorilor și construită pe un fundament sonor în unison pe do# (la coarde). Din măsura 11, pedala este transpusă pe altă treaptă, *si*, pedală care se diversifică în măs. 13, prin acumularea altor sunete (*la*, *sib*, *do*, *re*).

Strofa a treia, B (măs. 24-43), suprapune, pornind de la incipitul pe nota la, mai multe traiecte melodico-ritmice în prelucrare eterofonică: prima se distinge la flaute, a doua la corni și trompete, a treia la coarde. Procedeul supraetajării unor melodii în ritmuri diferite pe fiecare nivel, dar repetate ostinat, care produc o

eterofonie specifică, precum și simetria în construcția atât ritmică, cât și intervalică a acestor proiecții melodice, se întâlnesc și aici, ca stileme.

Exemplul 8. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea I-a, m. 34-36, coarde, simetrii interne ale melodiei la fiecare nivel.

Repriza A_{v2} (măs. 43-50) este eliptică de segmentele ulterioare expunerii primei idei muzicale, lăsând loc de desfășurare unei code de sinteză pe parcursul măsurilor 51-62, care reprezintă finalul părții.

Partea a II-a, *Allegro deciso* (măs. 63-189), este concepută într-o formă de „sonată-variațională, cu momente alternative de acalmie concretizate în scriitura de coral și contururi melodice derivate din motivul cantabil inițial al primei părți, sau neliniști, frământări și elanuri, redate prin ritmuri pregnante și suple”.[2]

Cele două teme ale acestei sonate, străbătută de un dramatism, în care sunt incluse și elemente dansante în maniera Tarantelei, prezintă opoziția de caracter existentă în dramaturgia sonatei consacrate de tradiție: viguros-liric.

Secțiunea temei întâia expansivă (măs. 63-79) prezintă un prim segment melodico-ritmic cu un contur „colțuros”, alcătuit din salturi intervalice mari, alternând cu pedale ostinate sau cu tema A_v a primei părți (la suflători, ce apare ciclic, vezi măs. 71). Celelalte segmente alternează la suflători și coarde, ca un dialog variațional al acestei prime teme.

Exemplul 9. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea II, măs. 65-68, tema întâia.

[2] Casiu Barbu, „Vasile Herman – Simfonia a IV-a”, în Revista *Steaua*, nr. 10, 1985, p. 61.

Tema a doua (măs. 80-88), concepută în textură eterofonică, are un ethos, care tinde spre un lirism ce devine tot mai dramatic, culminând cu epilogul sau concluzia expoziției (măs. 89-99). În acest epilog se realizează o sinteză omofon-acordică cu aspect de coral, la corni și trompete, pe o pedală ostinată a coardelor. Elementul solistic nu lipsește în încheierea acestui segment de formă, preluat în stretto, progresiv, de către flaut-oboi-clarinet, și apoi violoncel și contrabas (măs. 94-98).

Tratarea (măs. 100-145) exploatează în prima etapă tema întâia (măs. 100-111), incluzând și elementul solistic din concluzia expoziției, iar în etapa a doua, reper 10, *Espressivo*, textura eterofonică ne reamintește de tema B. Etapa a treia include un moment solistic al percuției, de mare efect dramaturgic (măs. 127-131), iar în etapa a patra apare coralul alămurilor (din epilogul expoziției), de data aceasta pe un ostinato susținut de harpă (măs. 132-138). Ultima etapă, a cincea, este asigurată de o textură eterofonică aglomerată a tuturor suflătorilor pe pedale în cluster, la pian și coarde.

Repriza (măs. 146-169) readuce sectorul celor două teme, foarte variate din punct de vedere melodic, contururile ritmice, tipul de scriitură și incipiturile amintind de reperele tematice inițiale. Astfel, tema întâia readuce doar primele cinci sunete în recurență, pornind de la al cincilea, apoi este foarte variată, păstrând, însă, fizionomiile ritmice, dar în alte configurații intervalice.

Tema 1 în expoziție, măs. 65-66 Tema 1 în repriză, măs. 146-148

Exemplul 10. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea a II-a

În ceea ce privește sectorul temei a doua din repriză, aceasta păstrează din fizionomia inițială doar primele trei sunete, de asemenea în recurență, ritmul identic, precum și scriitura eterofonică.

Coda (măs. 170-189) preia elementele din epilogul expoziției, conducând sonata înspre climaxul tensional al părții.

Partea a III-a, *Adagio, un poco rubato* (măs. 190-247), mișcarea lentă a lucrării, prezintă o formă liberă în lanț. Forma se constituie din încatenarea a 10 idei muzicale noi, sau derivate din cele expuse, prin variație. Este străbătută de un ethos folcloric cu corespondențe în cântecul lung sau doină.

Un rol important îl joacă unisonul sau partidele solistice, pentru a evidenția monodia cântecului vocal popular, precum și caracteristicile stilistice ale profilurilor melodice. În pofida preponderenței acestor sonorități de referențialitate rapsodică, apar sporadic momente de clustere și pedale, sau momente de solistică la percuție. Aceste elemente creează o zonă expresivă aparte, la granița cu irealul sau cu suprarealul, o perspectivă deformată, „cubistă", transfigurată în sonorități tragice. De un mare rafinament coloristic, traiectele melodice situate în spațiul de expresie al doinei, reclamă sugestii neoenesciene.

Segmentele solistice alternând cu cele eterofonice, în tutti, aglomerate, sau cu cele omofone, monodice, rarefiate, creează zone de expresivitate variate prin forme de manifestare ale unui heteromorfism continuu schimbător:

Articulația I-a	**II-b**	**III-c**	**IV-d**	**V-e**
Coarde	Tutti	Flaut-solo	Coarde + perc.	Tutti-cluster ostin.+ ped.
Cvasi-monodie	eterofonie	monodie	eterofonie	Solo-tromp.
Rapsodic-doinit	Material tematic din p. I	Parlando-rubato	Șase planuri ritmice	Solo c-bas
190-197	198-202	203-207	208-211	212-217

VI-f	**VII-g**	**VIII-h**	**IX-i**	**X-j + codetta**
Coarde-lemne	solo-pian	viole, v-cel, cbas	Tutti-omof. ostinat	Solo-v.1 + tutti
Eterofonie omof.	Celestă-vibrafon	Eterofonie, A	Culminaţie	Monod. + omofonie
218-223	224-226	226-232	233-236	237-243; 244-247

Tabel 3. Partea a III-a (forma)

Partea a IV a, *Libero-Grazioso alla danza* (măs. 251-298), este un dans cvasilent, cu valenţe expresive, care cuprind sfera de manifestare a ironicului (o „horă ironică"[3]). Compozitorul mărturisește[4] că această parte conține o ironie amară la situația în care ne aflam cu toții în anii cei mai crunți de opresiune comunistă, în mare parte reflectând un dans grotesc al șabilor partidului, în contrast cu starea lamentabilă a celorlalți. Articularea formei amintește de un rondo atipic (sau o formă tripentastrofică) în care alternează caracterele contrastante ale dansului-horă și ale lamento-ului eterofonic:

A dans – B cvasilamento – A_{v1} dans – B_v lamento – A_{v2} dans

Precedată de o scurtă introducere lentă, *Libero*, la percuţie, tema horei-refren (măs. 250-258) se desfășoară într-o pulsație ternară ostinato situându-se într-o zonă de expresivitate ironic-parodică. Caracterul temei amintește de un cântec lăutăresc

[3] Casiu Barbu, *op. cit.*, p. 61.
[4] Convorbire cu compozitorul în mai 2007.

prin ritmul de acompaniament la percuție, harpa sugerând cobza, coardele imitând țambalul, peste care oboiul intonează o melodie „deformată" parodic într-o intervalică largă și într-un contur „transfigurat" prin cromatizare.

Exemplul 11. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea IV, măs. 251-256, coardele, percuția și oboiul.

Articulațiile episodice, B (măs. 263-268) și B_v (măs. 275-286), relativ scurte ca extensie, aduc ideea de *lamento* prin fizionomia melodicii, prelucrată eterofonic pe cele cinci planuri ale partidei coardelor, în cel de-al doilea episod intervenind și scurte contrapunctări eterofonice ale suflătorilor.

Repriza mediană a formei (măs. 269-274) este realizată exclusiv prin culoarea timbrală a alămurilor, percuției, harpei și pianului. Trompetei solo îi revine rolul solistic, acompaniat de trompeta a doua, efectul parodic fiind astfel maxim. În repriza finală (măs. 287-298) are loc o cumulare a timbralității generale într-o textură aglomerată, dar extrem de eficientă coloristic, constituind o gradație tensională maximă, cu un efect final impresionant.

Partea a V-a, *Allegro ma non tropo (*măs. 299-439), sintetizează întreaga desfășurare dramatică a *Simfoniei*, într-o arhitectură, care îmbină două modele consacrate de tradiție: sonata și passacaglia.

Cele două forme se raliază principiului variației și dezvoltării continue, sonata având secțiuni dezvoltătoare în chiar sectorul expozitiv sau cel recapitulativ al reprizei, iar passacaglia conturându-se în apariția constant variată a temei (care este și tema întâia a sonatei) pe parcursul întregii dramaturgii muzicale.

Acest amplu *Finale* debutează cu o introducere (măs. 299-304), în care este expusă la alămuri (trompetă-trombon) o temă cu „parfum" modal-folcloric, care va constitui modelul pentru tema Passacagliei (măs. 305-311), având concomitent și funcție de tema întâia a sonatei (contrapunctată cu o linie melodică înrudită, extrapolată prin variație intervalică și inversare).

Exemplul 12. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea a V-a, măs. 301-304, tema introducerii la trompetă în Do și trombon

Exemplul 13. Vasile Herman, *Simfonia a IV-a*, partea a V-a, m. 305-306, tema passacagliei la violoncel și contrabas

Segmentul temei întâia, care are un caracter expozitiv, este urmat de un segment dezvoltător (măs. 312-325), care prelucrează eterofonic un material melodic înrudit cu repriza mediană a părții a treia (solo de trompetă).

Întreaga formă se constituie din segmente dezvoltătoare, care au la bază teme obținute din procesul transformațional continuu al profilelor melodico-ritmice, în diverse alcătuiri și metamorfozări ale scriiturii, între care domină cea eterofonică, care alternează cu scriitura omofonă sau solistică (vezi solistica percuției din măs. 352-359, peste care se suprapune în dezvoltarea a IV-a un coral de alămuri, intonând tema introducerii).

Dezvoltările aduc mase sonore, în care textura eterofonă este atât de aglomerată încât perceperea detaliului este estompată. Compozitorul creează însă, momente tensionale extreme, cu efect de monumentalitate.

O panoramă asupra principalelor evenimente ale acestei forme de sinteză poate fi cuprinsă în următoarea schemă:

Introd. A	**Expoziție**	**Dezvoltarea I (punte)**	**Dezvoltarea II**
Trp. + trb. solo	tema I, A1	ep. median (eterofonie)	Tema II – B
Tema Passacagliei	*Passacaglia var. I*	Tema 1 din partea IV	*Passacaglia var. II*, v-cel-cbas
măs. 299-304	305-312	312-325	326-340

Tratare: Dezvoltarea III	**episod**	**Dezvoltarea IV**	**episod**
Sinteză temele A_v și B_v A_v, trp + trb; B_v – coarde (eterofonie)	solo percuție + coral pe A (trp.)	suflători coarde unison textură eterof.	Tutti Eterofonie
Pass. Var. III-IVi. v.[5]*.-V*	*Pass. Var. VI*	*Pass. Var. VII-VIIIr*[6] trb	*Pass. var. IX* trb
340-351	352-359	360-----366------370-378	378-384

Repriza tema I A	**Repriza Tema II**	**Coda de sinteză**	**Dezvoltare concluzivă**
A-cbas+A1(eterof) - sufl coarde+A*r*-vcell+A*i* – v2	Coarde- eterofonie+ Evoluție dezvoltătoare	Temele A+A*i*+B	Evoluție finală
Passacaglia var. X			
385-404	404-415	416	439

Tabel 4. Partea a V-a, Sonată + Passacaglie

Așa cum reiese din această privire sinoptică asupra acestei părți, tema A a passacagliei este prezentă aproape în toate articulațiile formei, constituind unul dintre planurile dezvoltării continue a materialului fonic. Se conturează astfel un număr de 11 apariții (+ cea din Coda). Am notat cu A_1 tema întâia a sonatei, care, de fapt, contrapunctează tema passacagliei, atât în expoziţie, cât şi în repriză, iar cu B, tema a II-a, care apare de obicei în prelucrare eterofonică. Aflată într-o continuă evoluție transformațională, fie de natură dezvoltătoare, fie variațională, această parte sintetizează eforturile compozitorului de a reda o expresie cât mai cuprinzătoare a evoluției dramaturgice a simfoniei.

Simfonia a IV-a reprezintă pe drumul creator al compozitorului una dintre cele mai elaborate creații, atât din punctel de vedere al măiestriei scriiturii, sintezelor, cât și al transparenței semantice și de mesaj. Compozitorul pătrunde adânc în universul de semnificații și al potențialității unor materiale tematice, pe care le modelează și le metamorfozează conform intențiilor expresive, cu o siguranță și o stăpânire remarcabilă a măiestriei componistice, conferind dramaturgiei simfoniei sens și profunzime.

3. Vasile Herman, *Simfonia a V-a*, *„Omagiu cântecului"*, 1988

Încheiată în 20 aprilie 1988, *Simfonia a V-a* reprezintă „un corolar sintetic al unei munci de o viață, dedicată în primul rând creației"[7]. Monumentalitatea lucrării, masivitatea orchestrației, dar mai ales introducerea vocii în textura instrumentală o apropie de genul vocal-simfonic. Un omagiu adus cântecului, în care sursa timbrală

[5] Inversat și variat.
[6] În recurență.
[7] Dora Cojocaru, „Simfonia a V-a de Vasile Herman", în Revista *Muzica*, nr. 4, 1996, p. 7.

originară este pusă în valoare de către părțile a II-a pentru cor și orchestră, *Codrule frunză rotundă*, respectiv a IV-a pentru solist și orchestră, *De-ar fi dorul ca vântul*, și a V-a pentru solist, cor și orchestră, *Cine-a stârnit horile*. Lirica este selectată din culegerea de poezii populare alcătuită de Lucian Blaga.

În studiul citat, muzicologul Dora Cojocaru, sesizând profunda armonie între versuri și muzică își pune legitim întrebarea dacă versurile au fost pretextul muzicii sau dacă ele au fost alese pentru a „sublinia sentimentul încrustat deja într-un univers sonor preexistent”[8]. În fapt, ambele s-au întâlnit într-un mod fericit pe fondul unor căutări febrile, de a da sens și întruchipare artistică unor frământări interioare ale „sufletului muzical” al compozitorului.

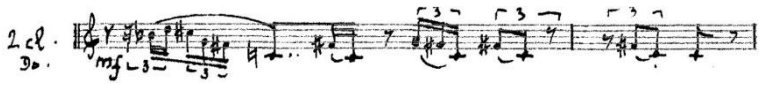
Dinamica evenimentelor sonore se pliază pe arhitecturi care par a fi determinate de procesul transformațional continuu al profilurilor melodico-ritmice, al combinațiilor timbrale și alternanțelor acestora, al devenirii muzicale, în general.

Astfel, partea întâia, *Adagio,* are o funcție de introducere în universul sonor al *Simfoniei*. Cele 6 secțiuni ale arhitecturii reprezintă o formă în lanț, A B C D E F, fiecare dintre secțiunile formei purtând amprenta unui contur melodic caracteristic, al unui tip de scriitură sau a unei partide instrumentale puse în valoare.

Secțiunea A (măs. 1-16, pp. 1-5) se deschide cu un solo de clarinet, care sintetizează tipul de melodică modal-cromatică, prelucrată continuu eterofonic, care caracterizează toate traseele melodice ale simfoniei. Frânturile de melodie, care circulă când la suflători, când la coarde sau percuție, reprezintă nuclee generatoare ale temelor lucrării.

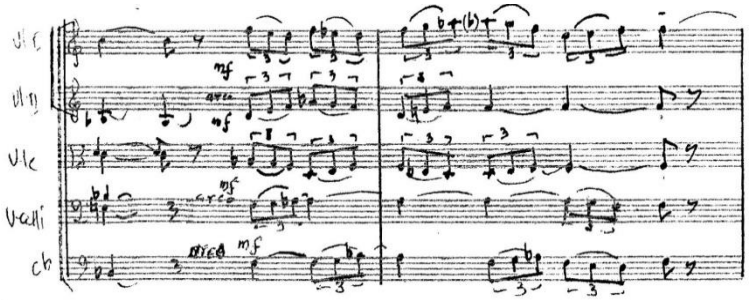
Paradigmele sonore au următoarele profiluri:

- într-o primă formulare solistică distingem contururi de cântare arhaică populară, intens cromatizată și desfășurată într-un ambitus larg, melodică pe care în analiză am notat-o cu *a*;
- o melodie care provine dintr-o frământare a secundelor și terțelor, pe ambitus foarte restrâns, în care domină cromatismul, notată cu *b*;
- şi o melodică cu fizionomie de scară ascendentă sau descendentă, care provine din alăturarea mai multor structuri tetra-pentacordale, tot de factură modal-cromatică, ce poartă semnul grafic *c*.

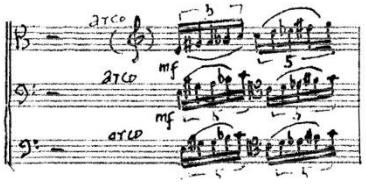


Exemplul 14. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea I, măs. 3-4, clarinet solo, motivul *a*

[8] Dora Cojocaru, *op. cit.*, p. 8.



Exemplul 15. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea I, măs. 6-7, coardele, motivul *b*



Exemplul 16. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea I, măs. 10, vla, vcel, cbas, motivul *c.*

Secțiunea a doua, **B** (măs. 17-39, pp. 6-13), se caracterizează prin utilizarea unei eterofonii masive, desfășurată alternativ la partidele orchestrei:

Trb, coarde	Trp, coarde	Lemne, alămuri	Perc, lemne, coarde	Alămuri, timpani
măs. 17-21	22-24	25-29	30-34	35-39

Tabel 5. Secțiunea B

Secțiunea a treia, C (măs. 40-47, pp. 13-16), exploatează culorile orchestrale ale percuției și coardelor, care execută mai multe efecte rezultate din modurile de atac: *pizzicato* și *glisssando*, pedale pe armonice și, de asemenea, exploatează la coarde un *stretto* bazat pe celule melodice scalare de tip *c*, realizând o cvasiculminație, care se rezolvă în segmentul următor al formei.

***Andante*, D** (măs. 48-82, pp. 16-28), este un segment de formă, în care compozitorul alternează momente de dialog rarefiat ca scriitură, între lemne și alămuri, coarde și percuție, și textura aglomerată eterofonică, cuprinzând toți suflătorii și coardele, în special pe o melodică de tip *b*, mărunțită, reașezată prin acuplarea de celule prelucrate variat, inversat, recurent, prin adăugare sau eliziune de sunete etc.

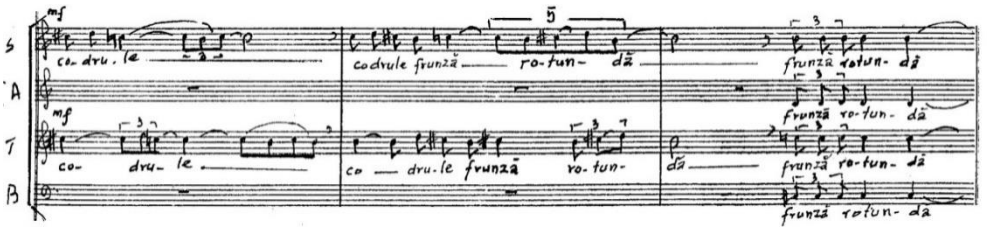
Secțiunea a cincea, **E** (măs. 83-92, pp. 28-31), readuce eterofonia de la coarde pe formule melodice de tip *b*, care la viori se realizează prin intrări de tip *stretto*, iar la viole și violoncele, prin formule ritmice de triolet și cvintolet.

Exemplul 17. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea I, măs. 83-85, eterofonia la coarde

Ultima secțiune, F, a părții (măs. 93-99, pp. 31-32) este un scurt epilog, care, prin solistica clarinetului, are un rol de cvasi-repriză a acestei prime părți a simfoniei.

Partea a II-a, subintitulată *Codrule frunză rotundă*, *Animato ma non tropo,* articulează liber o formă, în care alternează momentele pur orchestrale cu cele coral-orchestrale. Versurile și vocea au un rol semantic bine determinat în această parte, care este, după cum afirmă compozitorul, o invocație către natură: într-o primă secțiune a formei alternează scurte intervenții instrumentale cu cele corale (măs. 100-158), cuprinzând versurile: *Codrule frunză rotundă* / *Pleacă-ți frunza de-mi fă umbră* / *Nu mi-o fă unde mi-e heac* / *Ci mi-o fă unde mi-e drag* / *Nu mi-o face sub razor* / *Ci mi-o fă unde mi-e dor.*

Plasticitatea imaginilor artistice este realizată prin simboluri muzicale, care evocă o atmosferă baladescă: pedala cornilor din debutul părții, salturile intervalice mari sugerând strigătul, eterofonia pe contururi melodice stilizate cu origini în cântecul lung, repetarea ultimului vers sub formă de ecou, pendularea între unison-eterofonie și omofonie a partidelor coral-orchestrale, comentariul instrumental.



Exemplul 18. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea II, cor, măs. 115-120

Cea de-a doua secțiune (măs. 158-206, pp. 52-68) debutează cu o extinsă articulație orchestrală, în care eterofonia se rarefiază treptat, lăsând loc unor efecte ale percuției și apoi ale orchestrei să creeze sonorități tot mai abstracte, stranii, care au menirea de a potența sensul versurilor care vor urma.

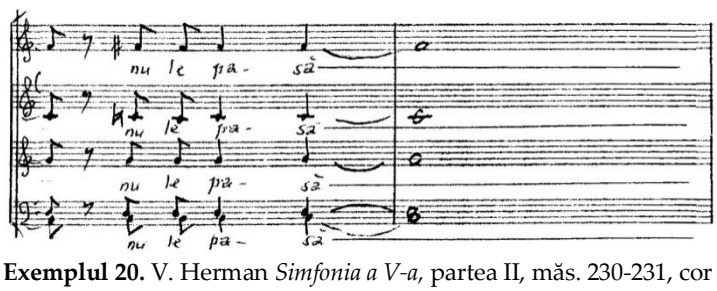
Intrarea într-o lume supranaturală a sunetelor codrului, pe care compozitorul încearcă s-o pătrundă în urma invocației, este magistral realizată prin culorile timbrale obținute din: *tremollo doppio ponticello* pe sunete acute, *pizzicato* și *glissando* la coarde, *frulatto* fără emisie de sunet la suflători, clustere la harpă, apoi la cor şi în *parlato*, *glissando* cu *tremollo*, *mormorando*, *parlando ad libitum* la cor: *Codrul vuie a pustiu* / *Şi eu glasul nu i-l ştiu.*

În cea de-a treia secțiune (măs. 207-244, finalul) apar elemente descriptiv-naturaliste, care dau culoare, sens, versurilor: *Dar şi apa-mi pare rece* / *Eu o-ntreb şi dânsa trece*, evocate de culoarea sonoră a harpei și a figurațiilor arpegiate ce sugerează curgerea lentă și implacabilă a apei, asemeni destinului. Acesta constituie fundalul pe care corul intonează monodic ideea de început a invocației către natură, constituind astfel quasi-repriza formei.

Exemplul 19. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a II-a, măs. 208-210, harpă, percuţie, cor

Cea de-a doua imagine muzical-poetică este construită pe versurile: *Iar cei nori, cei călători* / *Mă îmbracă-n umbră deasă* / *Și de mine nu le pasă.*

Această articulație finală a formei, mai amplă (măs. 211-244), este reprezentată de o textură eterofonică ce se rarefiază treptat și se încheie cu un efect de ecou atribuit corului, care intonează omofon acordul generator al părții, planul sonor disipându-se în murmure, șoapte, clustere, glissando-uri lente ce creează un efect impresionant prin stranietatea lui.



Exemplul 20. V. Herman *Simfonia a V-a,* partea II, măs. 230-231, cor

În ciuda eterogenității momentelor solistice corale și instrumentale, care urmăresc textul poetic, forma încatenează între secțiunile de orchestră-cor (quasi antifonie) trei segmente: A B A_v.

Partea a III-a, *Allegro*, este o monumentală formă de sonată liberă, destinată exclusiv ansamblului orchestral.

Expoziția conține două teme contrastante, prima, „eroică", alcătuită din turnúri melodice „cu arcuiri asimetrice, care se sprijină pe intervale de none mici și septime mari",[9] identificate în partea întâia ca profiluri melodice de tip *a*, şi o temă a doua, prezentând un contur melodic înrudit cu tipul *b*, alcătuit din mersuri treptate, cromatizate, prelucrată eterofonic pe 5 planuri izoritmice diferite, dar care conturează o textură eterofonică ingenioasă, folosită în întreaga creație simfonică a compozitorului.

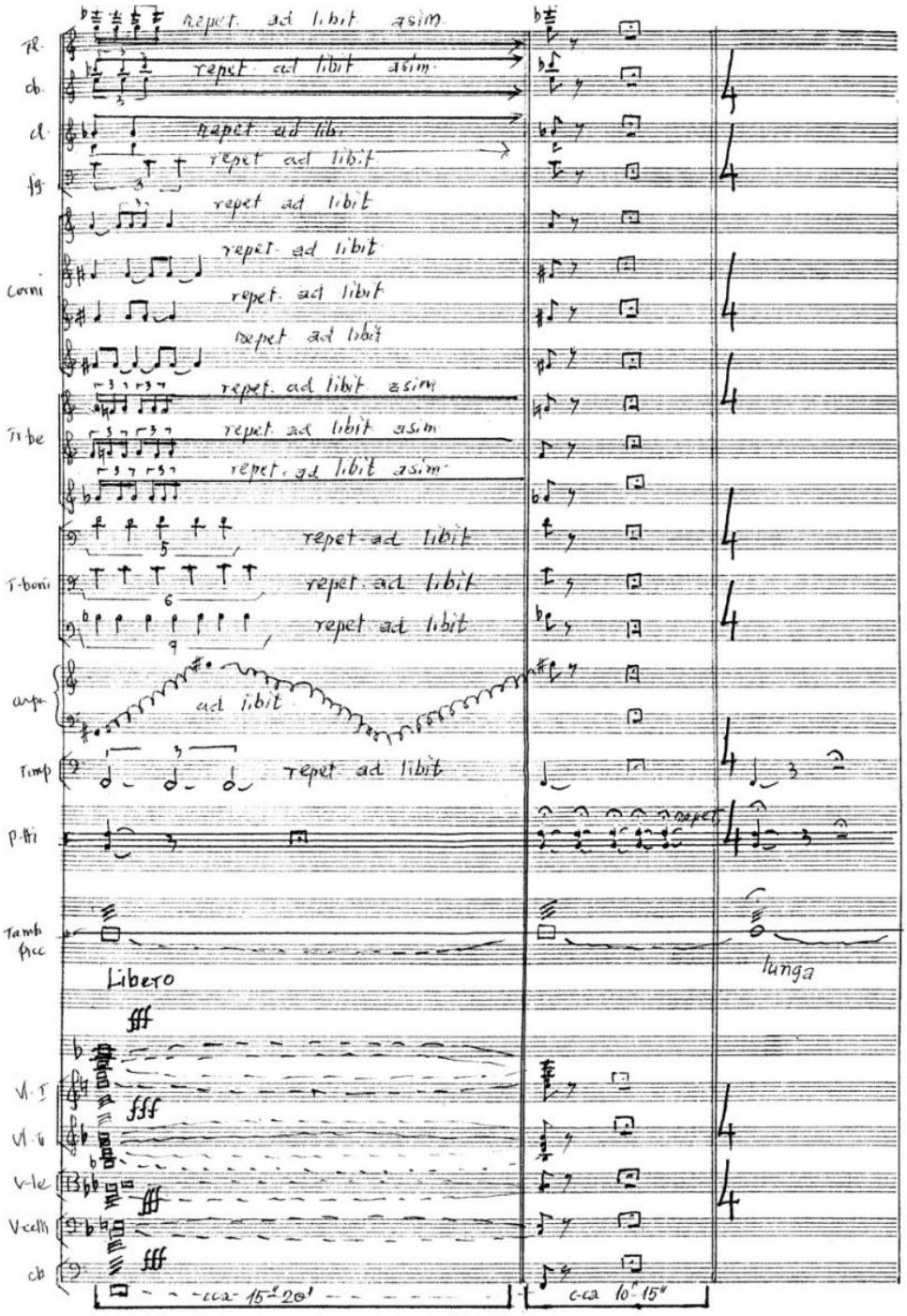
Exemplul 21. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a III-a, tema 1, măs. 245-250, coarde.

[9] Dora Cojocaru, *op. cit.*, p. 11.

Exemplul 22. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a III-a, tema 2, măs. 268-271.

Cele două teme constituie sectoare tematice foarte mari ca extensie, tema I (măs. 245-267), tema a II-a (măs. 268-297) conținând evenimente sonore diversificate expresiv. Acordul tematic pe care Dora Cojocaru îl descrie ca punct culminant al aglomerării planurilor timbrale în sectorul temei întâia,[10] este unul dintre elementele pe care se construiește tratarea sonatei, alături de fragmente tematice, exploatarea timbrurilor percuției și a sintaxelor omofone, eterofone, monodice. Tratarea, foarte scurtă în comparație cu segmentele tematice ale formei (măs. 297-309), are rolul de a construi climaxul părții, în care un rol determinant îl are configurarea acestui acord într-un cluster de efect paroxistic.

[10] *Idem*, p. 12.



Exemplul 23. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a III-a, măs. 308-309, toată orchestra.

Repriza (măs. 311-328) este intens dinamizată prin variațiile structurale și ritmico-melodice ale celor două teme, precum și a noilor ipostaze orchestrale. Coda (măs. 329-355) este, în spiritul tradiției beethoveniene, o a doua tratare, de data aceasta concluzivă, bazată prioritar pe tema întâia.

Partea a IV-a, *Andante rubato*, măs. 356-492 reprezintă mișcarea lentă a simfoniei, impregnată de un lirism propriu vocii solistice cântate, monodiei acompaniate și, implicit, melodiei, care domină toate sectoarele expresivității. Chiar la debut, apar celulele de tip suspin (*sospiro*), stileme expresive ale întregii creații simfonice ale compozitorului pe mișcări melodice minimale, care includ secunda mică și mersul simetric, particularități preluate din organizarea arhetipală a cântului popular.

Exemplul 24. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a IV-a, măs. 358-361, fl, ob, cl.

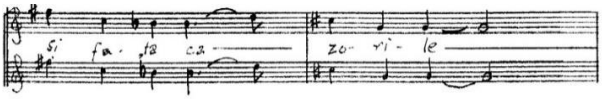
„Linia solistului vocal se arcuiește printr-o perpetuă variație celulară pe baza unor turnúri modale specifice în cadrul cărora se remarcă din nou intervalele generatoare, secunde, terțe, cvarta mărită”[11]. Alături de aceste elemente, cercetătoarea amintită mai remarcă și variația continuă ritmică a melodiei solistice (provenită din cântecul lung), la care am adăuga și înfloriturile specifice sau forma ce repetă versul anterior, ca o îngânare. Acompaniamentul instrumental este diversificat prin pedale statice sau ritmizate, contrapunctare cu scurte momente instrumentale solistice, blocuri eterofonice de diferite densități, existența unor „pătrate sonore magice”,[12] care conțin utilizarea atât pe orizontală, cât și pe verticală, a acelorași sunete.

[11] Dora Cojocaru, *op. cit.* p. 13.
[12] *Idem*.

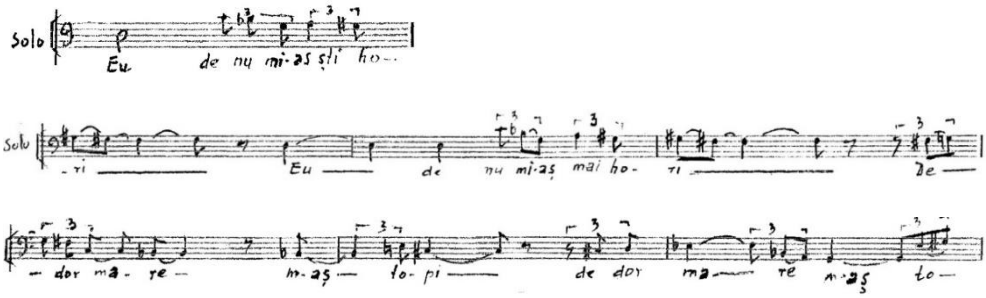
Exemplul 25. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a IV-a, măs. 441-443, coarde, hp, hn, fl

Arhitectura sonoră este mozaicată, dependentă de alternanța momentelor solistice cu cele instrumentale (destul de rare), care se constituie într-un „comentariu" expresiv al sensului muzical-poetic: introducere instrumentală și *De-ar fi dorul ca vântul / s-ar aprinde pământul* constituind segmentul I (măs. 357-375); interludiu instrumental (măs. 376-382) și *Cine are dor pe lume / Ştie luna când apune*, segmentul II, instrumental (măs. 391-398) și *Cine are dor sub soare / Ştie luna când răsare*, segmentul III, interludiu instrumental (măs. 402-405), *Că și muntele că-i munte / Și-ncă are doruri multe / Cu luna și cu ceața / Cu iarba și cu frunza / Și cu mierla săraca*, segmentul IV, interludiu instrumental (măs. 417-441) și solist-orchestră, *Suflă vântul nu înceată / Dorul dor, nu mi se gată / Și pe lună și pe nor / Eu citesc numai tot dor*, segmentul V.

Partea a V-a, *Maestoso,* poartă subtitlul *Cine-a stârnit horile* și este o amplă sinteză a mijloacelor expresive, de structură și de scriitură, îmbinând sonoritățile orchestrei, corului și solistului, într-o impresionantă frescă, conținând *pattern*-uri culturale românești (dar și universale), reprezentate de dans și cântec. Contrastul dintre caracterul dansant al ideii muzicale – de deschidere intonată de orchestră în ostinato, cor – și cea de-a doua idee, marcată de intervențiile solistului vocal, induce analistului ideea existenței unei forme de sonată, dar în repriză tema a doua lipsind, forma se poate interpreta diferit.



Exemplul **26.** V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea V, tema I, *Cine-a stârnit horile / Aibă ochi ca florile / Și fața ca zorile*, cor, Allegro dansant, măs. 499-506, sopran, alt



Exemplul 27. V. Herman, *Simfonia a V-a,* partea a V-a, tema a II-a, bariton, *Eu de nu mi-aș ști hori / De dor mare m-aș topi, Meno mosso*, caracter liric, măs. 528-534.

În analiza amintită, Dora Cojocaru descoperă posibilități polisemice ale formei, astfel se întrepătrund în acestă parte: o formă de sonată eliptică în repriză de tema a II-a, cu o formă tristrofică A B A, dar și cu o formă cu variațiuni, datorită reprizei variate, având intercalate episoade mediane astfel:

Strofa I			**Strofa II**					**Strofa III**		
Introd.	A	A_{v1}	B	C	D	E	F	A_{v2}	A_{v3}	A_{v4}
T_1			T_2 + tratare					T_1		
Expoziție			Tratare					Repriză		
Tema		Var. 1	Episoade					Var. 2	Var. 3	Var. 4
Cor femei	Orch.	Cor mixt	solo	cor	cor vorbit	solo	Cor, orch.	Cor, orch.		
493-198		499-506	507-526	527-542	543-569	570-576	577-596	598-614	615-624	625-637

Tabel 6. Forma părții a V-a

A_4 reprezintă coda întregii părți, dar și a *Simfoniei*, în întregime.

Simfonia a V-a reverberează ca un adevărat omagiu adus cântecului, în culorile unui melodism de esență arhaic-folclorică, în care sunt îmbrăcate ideile dramaturgiei sonore, proiectate într-un limbaj contemporan, care a filtrat trei elemente constitutive: serialismul, modalismul diatonic și cromatic, raportat la intonațiile folclorice și elemente de expresie proprii personalității compozitorului. Ritmul și metrul, de asemenea, pendulează între formulări, care țin de giusto-silabicul caracteristic, dar în mare parte de parlando-ul rubato al cântecului lung.

Arhitecturile sonore în părțile care conțin vocalitate solistică și corală se pliază pe structura liricii poetice. În părțile pur instrumentale, găsim forma de sonată, care ne plasează în specificul simfonic și forma în lanț în partea întâia.

Ultima dintre simfoniile compozitorului Vasile Herman reprezintă o uriașă sinteză a mijloacelor de expresie, a tehnicilor componistice, plasate într-un univers timbral simfonic de mare anvergură și impregnate de originalitatea personalității creatoare a autorului.

4. Concluzii

Simfoniile deceniului opt, în care compozitorul Vasile Herman își încheie creația de gen, prezintă, în ceea ce privește macroforma, o concepție unitară, care cuprinde o arhitectură globală pentapartită, marcată de reveniri ciclice ale materialului tematic, alcătuit din esențe intonaționale preluate din cântecul popular și prelucrate în tehnică serială. Cadrul arhitectural global include forme, care reclamă tradiția baroc–clasic–romantică. Exceptând prima parte, care conține întreaga informație tematică a simfoniei și care are în general o formă liberă, introductivă, de tip preludiu, toate celelalte scenarii simfonice presupun existența sonatei, rondo-ului, variațiunilor, chiar și a passcagliei (în *Simfonia a IV-a*), cu întrepătrunderi ale principiilor de formă. Implicarea vocalității și a versurilor populare în ultima *Simfonie* întregește tabloul formelor libere, mozaicate, în care textul poetic ordonează forma.

Lumea expresivă a simfoniilor compozitorului Vasile Herman debordează de fantezie, de subtilități semantice, care se revelează dinspre straturile și nivelurile de profunzime ale obiectului muzical, până la cele care constituie cadrul de manifestare, forma irizând divergent idei, stări de spirit, trăiri, reprezentări ale unor modele generalizate de gândire prin arta sunetelor, care împreună, oferă cercetătorului o plăcere unică de a le descoperi și interpreta.

BIBLIOGRAFIE

BARBU, Casiu, „Vasile Herman, Simfonia a IV-a”, în Revista *Steaua*, nr. 10, Cluj-Napoca, 1985.

COJOCARU, Dora, „Simfonia a V-a de Vasile Herman”, în Revista *Muzica*, nr. 4, 1996.

HERMAN, Vasile, *Simfonia a III-a, „Metamorfoze, Doine”*, manuscris.

HERMAN, Vasile, *Simfonia a IV-a*, manuscris.

HERMAN, Vasile, *Simfonia a V-a, „Omagiu cântecului”*, manuscris.

MERCEAN-ȚÂRC, Mirela, *Articularea formei în simfoniile compozitorilor clujeni compuse în cea de-a doua jumătate a secolului XX,* Editura Universității din Oradea, Oradea, 2007.